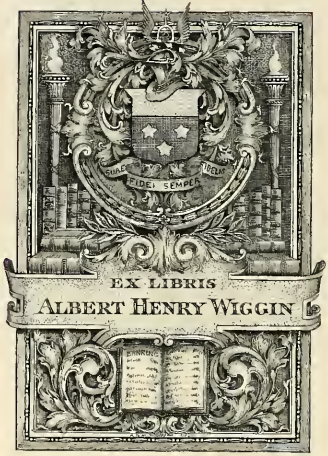
Boston Public Library
Boston, MA 02116

ND553.D3L3



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/degas21lafo

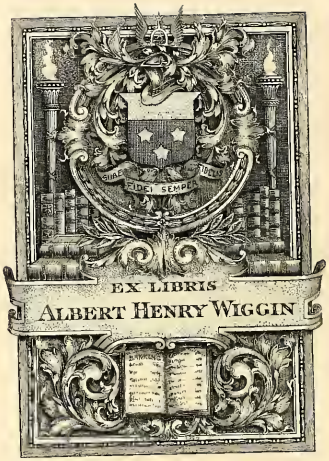
DEGAS

par

Paul Lafond

★ ★

H. FLOURY, ÉDITEUR


FIDEI SEMPER
EX LIBRIS
ALBERT HENRY WIGGIN

DEGAS

ÉDITION DE LUXE

Il a été imprimé de cet ouvrage
une édition de luxe sur papier du Japon
à 60 exemplaires numérotés.

LES AMATEURS

Appartient à M. C. Cherfils.

PAUL LAFOND

DEGAS

★ ★

PARIS
H. FLOURY — ÉDITEUR
1, Boulevard des Capucines
1919

Print Dept.

ND 553
.D3 L3

II

L'ŒUVRE

Essai de Classification.

Commençons la revue des tableaux de Degas par ses premières peintures ; la plupart, empruntées aux scènes de la vie contemporaine, accusent déjà une acuité de vision et une sensibilité remarquables. Éloignées de toute allure épisodique, elles rendent les spectacles que l'artiste entend interpréter dans leur caractère général, dans leur signification la plus haute. On croirait que c'est à Degas qu'a pensé Paul Mantz, quand il a écrit qu'un tableau est un ensemble de lignes et de couleurs, une combinaison de plans et d'effets, une chose voulue, raisonnée, où intervient la puissance créatrice de l'homme.

Certains de ces ouvrages — qui le croirait ? — témoignent quelque peu de tendances historiques ; mais ceux-ci sont en petit nombre.

La première production de Degas venue jusqu'à nous est une figure de *Vieille mendiante romaine*, de profil, au type caractéristique, assise sur le pas d'une porte, dans la Ville Éternelle. Cette peinture est de 1857, point de départ de l'artiste. L'œuvre est déjà personnelle et précieuse par la recherche de la réalité, l'arrangement du vêtement, surtout du foulard à carreaux bleu et blanc, rayé de jaune, qui lui couvre la tête, et la jupe jaune, ce qui crée une curieuse harmonie.

De la même époque, sans doute, date une *Femme à cheveux blancs*, d'aspect quasi spectral, aux traits émaciés, assise, un châle jaune recouvrant ses vêtements. Cette toile appartient à M. Durand-Ruel.

Viennent ensuite deux toiles à motifs historiques : des *Jeunes filles Spartiates provoquant des jeunes gens à la lutte*, prétexte à nus, daté de 1860 ; le sujet en rappelle un autre traité par Eugène Delacroix, pour un des pendentifs de l'hémicycle de la bibliothèque du palais du Luxembourg, mais est interprété, naturellement, dans un caractère tout différent, et *Sémiramis construisant Babylone*, dont un amateur averti possède une délicieuse esquisse. Inutile de dire que ces deux compositions, pour lesquelles Degas fit de si beaux dessins préparatoires, ne rappellent en rien le style prôné à l'École des Beaux-Arts, pas plus qu'elles ne témoignent de la recherche de la couleur locale chère aux Romantiques.

Au salon de 1865, Degas expose une peinture à l'essence (papier reporté sur toile) : *Les Malheurs de la ville d'Orléans*, où des cavaliers retournés sur la croupe de leurs montures, lancent des flèches sur des femmes nues, qui fuient derrière eux.

Dans cette peinture [1], à l'absolue originalité de compréhension du sujet, déjà digne d'un maître, se joignent la justesse des poses, la pureté des lignes, la noblesse du modelé, la grandeur et l'ampleur des draperies alliées à la précision et à la sûreté des primitifs lombards et ombriens. Ces diverses compositions présagent le grand artiste de demain ; elles témoignent d'une analyse très poussée, où rien n'est sacrifié. Mais n'est-ce pas ainsi qu'il faut procéder pour arriver plus tard aux sacrifices utiles? N'est-ce pas de la sorte que procéda Corot?

D'autres tableaux historiques se succèdent, *Achille et Bucéphale*, enfin *La fille de Jephté*. Ce furent, croyons-nous, les derniers essais de Degas dans ce genre. Observons que, dans ces différentes compositions : *Sémiramis construisant Babylone, Les Malheurs de la ville d'Orléans, Achille et Bucéphale, La Fille de Jephté*, figurent d'impeccables et superbes chevaux comme nous allons en trouver un, tout à l'heure, dans le tableau de *Mlle Fiocre (ballet de la Source)*.

Arrivons à l'un des chefs-d'œuvre du maître : le *Comptoir de cotons*, peint par l'artiste dans la maison de commerce de son oncle, M. Musson, à la Nouvelle-Orléans, lors d'un voyage qu'il fit en 1873. Dans une vaste pièce aux murs vert clair, coupée par une haute cloison vitrée, une quinzaine d'hommes aux costumes corrects se trouvent groupés, assis, debout, écrivant, lisant, examinant des échantillons de coton placés

(1) Acquise par l'Etat à la vente de l'atelier Degas (mai 1918).

MENDIANTE ROMAINE

Photo Durand-Ruel.

sur une longue table ; au milieu du premier plan, le chapeau haut-de-forme sur la tête — presque tous d'ailleurs ont gardé leur coiffure —, un vieillard, l'oncle de l'artiste, M. Musson, essaie entre les doigts la force de résistance d'un flocon de coton ; derrière lui, un long yankee, assis également, lit un volumineux journal ; à droite, un commis debout, en bras de chemise, écrit sur un haut pupitre ; à gauche, un homme jeune — le frère du peintre — les jambes croisées, appuyé de dos contre la cloison des boxes des clercs, semble attendre. Alors que l'œuvre dénote une observation très subtile, M. Camille Mauclair la juge insignifiante. Que faut-il donc à ce critique, d'ordinaire mieux avisé? D'un dessin ferme, libre et serré tout ensemble, d'une maîtrise merveilleuse, remarquable par les expressions physionomiques poussées à leur dernière limite, ce tableau est un chef-d'œuvre, un inestimable chef-d'œuvre, un des plus absolus de la peinture moderne, car il n'a pour ainsi dire pas d'équivalent. De cette composition se dégage une sensation de calme, qui tient à son ordonnance si vraie, si juste, à sa coloration si chaude, si harmonieuse, si riche dans sa sobriété. Cette œuvre rappelle à la fois les primitifs flamands et Holbein.

Observons un à un tous les acteurs de la scène, chacun a sa place, son occupation, fait bien ce qu'il fait. Quant à la couleur, les noirs et les gris des vêtements jouent et chantent à l'envi avec les blancs des cotons, les verts des cloisons des fonds. Dessin et tonalités sont d'une si haute, si belle qualité qu'ils forment un ensemble précieux d'une délicatesse et d'une distinction rares. Degas, bien qu'expert dans la distribution de la lumière, de l'atmosphère, n'a nulle part mis autant d'air que dans ce tableau.

Le *Comptoir de cotons*, dont il existe une esquisse très différente, parut à la seconde Exposition des Impressionnistes de 1876. Il inspira à Albert Wolff un article d'une violence inouïe, fait pour surprendre aujourd'hui : « On vient d'ouvrir chez Durand-Ruel, écrivait-il, une exposition qu'on dit de peinture. Le passant indifférent, attiré par les drapeaux qui décorent la façade, entre, et à ses yeux épouvantés s'offre un spectacle cruel. Essayez donc de faire entendre raison à M. Degas, dites-lui qu'il y a en art quelques qualités ayant nom le dessin, la couleur, l'exécution, la volonté, il vous rira au nez et vous traitera de réactionnaire... »

L'aristarque francfortais qui pontifiait et vaticinait alors à la première page du *Figaro*, dérouté par le sujet, la nouveauté de son interprétation, en dehors des sacro-saintes rengaines, n'a rien vu, rien compris à l'art de Degas. Cette sortie n'arrêta pas le musée de Pau, qui, deux ans après, en

1878, eut la chance de pouvoir acquérir la toile à l'exposition de la Société des Amis des Arts béarnaise. Elle représente aujourd'hui une des gloires de ses collections.

A une date de précision difficile, probablement entre 1872 et 1876, Degas peignit un tableau des plus impressionnants, quoiqu'il n'offre rien de mélodramatique, et témoigne même d'une tranquillité et d'un calme étranges : *Le Viol*, désigné encore sous le titre d'*Intérieur*.

C'est dans une chambre banale, aux murs tapissés d'un clair papier à fleurs, à la cheminée surmontée d'une glace ordinaire, meublée d'un lit de fer recouvert d'une courte-pointe, d'une commode et d'un petit guéridon, où sont posées une lampe allumée et une boîte à ouvrage ouverte. A gauche, une jeune femme en chemise et jupon, assise de dos, la tête appuyée sur les mains, lassée, prostrée, pleurant au pied du lit ; à droite, un homme est debout, appuyé contre le mur, les mains dans ses poches, à demi hébété, brutal. Impossible d'exprimer le tragique de la composition, d'une exécution ferme et serrée, puissante et volontaire, rappelant d'ailleurs celle du *Comptoir de cotons*.

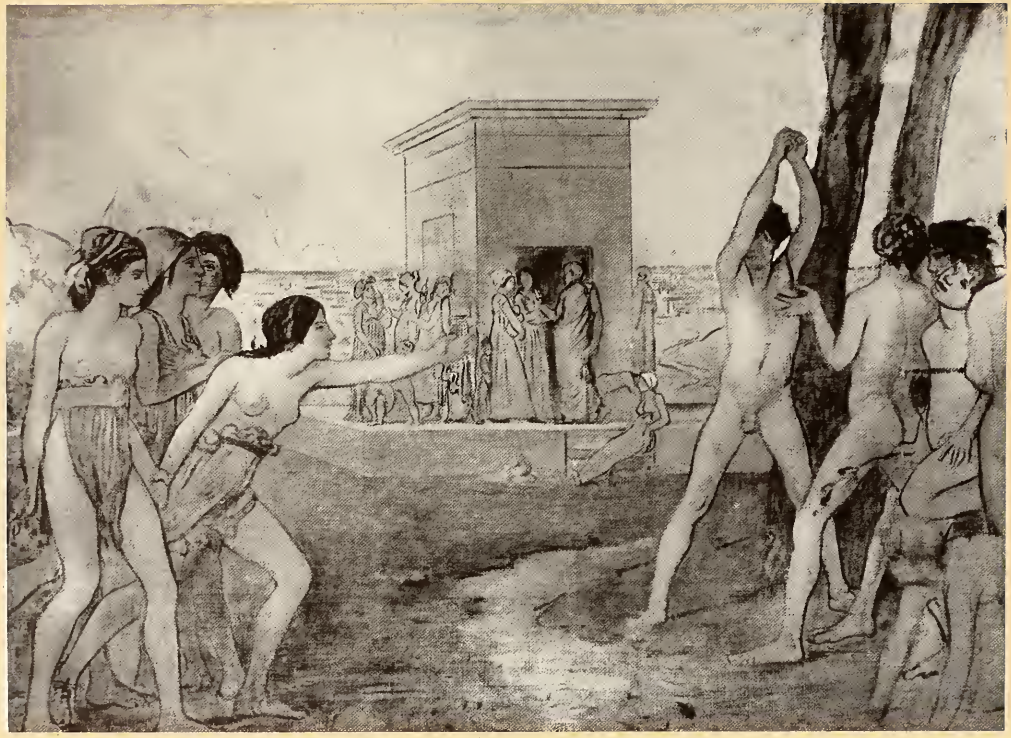
La toile, aujourd'hui aux Etats-Unis, fait partie, à New-York, de la collection Pope.

L'*Absinthe*, appelée d'ordinaire plus simplement : *Au Café*, est encore une composition à part. La toile, peinte à la fin de 1876 et au commencement de 1877, aujourd'hui au Louvre grâce au legs de J. de Camondo, est célèbre depuis longtemps. En 1893, elle appartenait à un amateur écossais de Glasgow, M. Arthur Kay; elle fut exposée à Londres, aux Grafton Galleries et y souleva un véritable scandale ; d'acerbes polémiques amenèrent presque une émeute. Ne fut-on pas même obligé de retirer la toile de l'Exposition? Attaquée véhémentement par sir William Richmond, Walter Crane, elle ne fut pas moins crânement défendue par Frédéric Wedmore et Max Coll, le conservateur de la Wallace Collection. Elle représente, accoudé sur la table de marbre d'un café de Montmartre, le graveur Marcellin Desboutins, son feutre légendaire posé en arrière sur sa chevelure frisée, une cigarette à la bouche, regardant au loin, pour mieux dire dans le vide ; et à ses côtés, devant un verre d'absinthe, une fille habillée à la mode de 1875 à 1880, un petit chapeau juché sur le sommet de la tête et les cheveux tombant sur le front, l'air hébété et absent [1].

---

(1) L'actrice Hélène André consentit à poser pour ce « personnage ».

PORTRAIT DE TOURNY
(Eau-forte)



JEUNES FILLES SPARTIATES PROVOQUANT DES JEUNES GENS A LA LUTTE

Atelier de l'artiste.

TÊTE DE JEUNE FILLE

Collection de M. G. Viau.

Photo Vizzavona.

En dehors de ses qualités d'art, n'est-ce pas là une œuvre de haute moralité? Comme l'a écrit Frédéric Wedmore, cette femme avec son absinthe est si horriblement vraie qu'elle est une terrible leçon de dégradation humaine.

Effectivement, il n'est pas possible de représenter avec une plus effrayante vérité le caractère sinistre et navrant des heures passées dans l'avilissement du café ; de faire sentir l'hébétude qui suit l'accoutumance à la terrible liqueur verte.

C'est probablement la toile de Degas qui a donné à Van Gogh la pensée de son *Café de nuit*, à propos duquel il a dit : « Je cherche à exprimer que le café est un endroit où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes ».

Arrivons à un tableau représentant, assis derrière un *Bureau*, les bras croisés sur sa tablette couverte en partie de papier, un bookmaker, ou tout au moins un habitué des hippodromes, s'il faut s'en rapporter à une gravure de courses appendue au mur ; en avant, une jeune femme en toilette de visite, l'aspect anxieux, le regard vague, penchée sur un angle du bureau, continuant une conversation avec celui qui ne la regarde même pas. Est-ce une scène de rupture, de demande d'argent? Nous n'en savons rien. La toile, que Degas recommença au moins deux fois, comme en témoigne un double inachevé trouvé dans son atelier, est d'un dessin ferme, précis, volontaire, d'une coloration puissante et harmonieuse. Elle a dû être brossée quelques années seulement après le *Comptoir de cotons*.

Ch. Baudelaire a écrit que les *Derniers moments de Marc Aurèle*, de Delacroix, représentent un spécimen des plus complets de ce que peut le génie de la peinture. On peut dire que le *Comptoir de cotons*, *le Viol*, *l'Absinthe*, le *Bureau* de Degas sont de pareils spécimens.

Passons au tableau *Sur la plage*, peint à l'essence. Il figure, au premier plan, une bonne en tablier blanc, assise sur le sable, passant le peigne dans les cheveux d'une fillette étendue à ses pieds et qu'abrite une ombrelle. A leur côté sèche un costume de bain, auprès d'un parapluie en-cas; au fond circulent des baigneurs. L'œuvre, d'une fraîcheur, d'une délicatesse exquises, ensoleillée avec son ciel clair, laiteux, est de toute beauté. Impossible de se montrer plus merveilleux *paysagiste*.

Notons une charmante petite toile, lumineuse à l'extrême : *Aux Tuileries*, où l'on voit une jeune élégante à mi-corps, en toilette de ville, s'abritant sous une ombrelle des rayons d'un soleil léger qui filtre sous les frondaisons.

Notons encore un pastel représentant, sur un coin de carton, un *Jeune*

trottin, une de ces arpettes au minois si particulier, comme il en circule sur les pentes de la butte montmartroise, d'une expression et d'un caractère des mieux écrits. Voici maintenant dans la grande galerie du Louvre, deux jeunes femmes, l'une debout, appuyée sur une ombrelle et pour qui posa Miss Mary Cassatt, l'autre assise, le livret dans les mains. Cette toile appartient à M. Durand-Ruel. Le même motif a été repris plusieurs fois par le peintre, entre autres dans une toile figurant deux visiteuses dans une salle de musée, même dans deux eaux-fortes dont il sera question plus loin. Dans cette série, il conviendrait aussi de faire entrer deux jeunes femmes en toilettes claires, dans un salon — s'agirait-il d'actrices, des brochures dans les mains, répétant leurs rôles sous la direction d'un musicien ?

Dans ces différents tableaux, comme dans d'autres dont nous allons parler successivement, Degas a élargi par sa compréhension personnelle le champ d'investigation de la peinture. Il démontre que la composition d'un tableau ne consiste pas à imaginer une anecdote historique, symbolique, sentimentale, plus ou moins pittoresque, plus ou moins intéressante (d'ordinaire plutôt moins), mais à redire ce qui avait été dit par les maîtres précédents — il est vrai d'autre sorte — en le renouvelant uniquement par l'invention des formes, la distribution des valeurs, l'harmonie du ton.

Chez Degas, chaque élément de la composition a son rôle défini, rien n'est laissé au hasard, tout converge vers un but nettement déterminé.

Toujours la scène est logiquement présentée ; chaque chose, chaque objet occupe sa place exacte, quoique souvent à l'inverse des errements ordinaires, la figure principale, au lieu d'être au centre, se trouve fréquemment à l'une des extrémités. Chez Degas, notre costume moderne, que certains trouvent mesquin, étriqué, si peu pictural et décoratif, au lieu d'enlever du caractère à l'œuvre, y ajoute, tout au contraire, une plus grande expression. Ce sens, que Degas admire chez Puvis de Chavannes, de placer dans ses décorations les figures juste à l'endroit voulu, lui-même l'a possédé au suprême degré. Au demeurant, il ne choisit point à la légère ses motifs de tableaux. Il sait ce qu'il veut rendre. Toujours simple, toujours naturel, il marche de l'avant dans la voie qu'il s'est tracée. Il possède admirablement le sens de l'imagination picturale, c'est-à-dire du souvenir en dehors de l'anecdote. Dans toute œuvre sortant de ses mains, rien n'est laissé à l'improvisation. Ce n'est pas sans une longue réflexion qu'il coupe certains personnages d'une façon qui, au premier abord, semble bizarre, arbitraire, mais

LA COMTESSE GOWER ET SA FILLE

Copie d'après Lawrence.

Photo Durand-Ruel.

après un sérieux raisonnement, à la suite d'une volonté bien arrêtée et réfléchie. Ces coupes ont en effet leur raison d'être profonde ; de la vie, peut-on rien apporter d'un peu complet, sinon des tranches donnant la sensation que cette vie se poursuit au delà du cadre?

C'est pour la même raison qu'il ne choisit pas, ou ne semble pas choisir son point de vue, lequel peut se trouver n'importe où.

L'œuvre d'art, quoi qu'on en ait dit, n'est jamais spontanée, ni ne naît tout d'un coup. Elle procède de cristallisations successives, de plans en gestation depuis longtemps. C'est ainsi qu'une impression ressentie sert à Degas de point de départ pour une série d'œuvres absolument nouvelles et personnelles.

Dans les compositions de Degas dont nous venons de nous occuper, comme dans toutes ses autres œuvres, l'exécution est impeccable. Mais il se garde bien de la faire admirer pour elle-même. Les morceaux accessoires n'appellent point l'attention hors de propos. L'accord entre les diverses parties du tableau demeure entier ; en un mot, la réalité expressive n'est jamais sacrifiée aux formules abstraites

Portraits.

Degas est un merveilleux portraitiste. Personne avec autant de force et de pénétration que lui, dans notre temps, n'a saisi le caractère des modèles qui ont posé devant son œil inquisiteur, n'en a mieux interprété les expressions plastiques et intellectuelles.

Il a vu et rendu l'être humain avec le sens aiguisé de clarté et de netteté qui est le fond de sa nature ; aussi tous les portraits sortis de sa main sont-ils d'inappréciables documents pour l'histoire de son époque. Leur souvenir reste ineffaçable ; il demeure mêlé à notre existence. Ces personnages vivent près de nous, nous les interrogeons, ils causent avec nous, ils nous répondent.

Dans chacun de ses portraits, Degas a joint à la ressemblance littérale, qui est secondaire, la ressemblance expressive, de beaucoup la principale. Tous témoignent d'un sentiment profond de la réalité, sont solidement construits, largement exécutés. Il est à remarquer que ce sont, d'ordinaire, des effigies de connaissances, d'amis qu'il a pu observer à sa guise, étudier à son gré dans l'ambiance et l'aspect qui leur sont ordinaires. N'oublions pas le mot d'Ingres : dans un portrait, ne saisir l'expression qu'à peu près, c'est la manquer. Degas la saisit tout à fait, et cependant il n'y met que l'indispensable.

A l'instar des primitifs, Degas se garde bien de chercher un éclairage spécial, d'évoquer un aspect particulier. Il se contente simplement — insistons-y — d'étudier le modèle qui pose devant lui, spécialement la *structure* de son visage, les plans de sa tête, de pénétrer son caractère, de poursuivre son *individualité*, d'accumuler les observations, de l'analyser à fond, avec sa pénétration si aiguë.

Il le situe sous l'angle décisif, en dégage l'expression personnelle, en

surprend le geste révélateur, dans son milieu habituel, avec son attitude intime, quotidienne, familière, car il attache une grande importance aux fonds, ennemi déclaré des fonds lie-de-vin ou en chocolat de Bayonne. Un homme n'est pas seulement reconnaissable aux traits de son visage, mais aussi à son allure, à son port.

Dans chacun des portraits peints par Degas, il y a quelque chose de lui-même, certes, mais n'en est-il pas toujours ainsi avec les grands artistes? Rembrandt fait surgir les siens d'une ombre dorée, impalpable ; Rubens leur donne un aspect brillant et lumineux ; Van Dyck, celui d'une aristocratie hautaine.

Il est à remarquer que, dans un portrait de Degas, le modèle est toujours un personnage de composition, c'est-à-dire l'élément d'un ensemble, faisant partie d'une sorte de synthèse générale. Ces effigies sont des images d'individus, en même temps que de castes, de milieux, brossées avec un sentiment incisif, parfois ironique.

Dans les portraits de femmes, jamais l'artiste ne cherche l'occasion d'une transposition de la grâce et de la beauté, pas davantage une arabesque un arrangement rythmique et fastueux. Il reste convaincu que, dans toute effigie, aussi bien de femme que d'homme, l'expression psychologique doit toujours tenir la première place, en dehors de toute autre combinaison. Compris différemment, un portrait n'est plus un portrait, mais une fantaisie décorative plus ou moins agréable, plus ou moins réussie.

Degas n'a jamais exécuté un portrait officiel d'apparat.

Les plus anciens portraits peints par lui sont déjà souverainement personnels et typiques. Parmi ceux-ci, signalons, au crayon (il dessinait spécialement alors), deux portraits en buste, coupés à la hauteur des épaules, de son jeune frère *René*, l'un de profil, l'autre presque de face, lesquels semblent tirés d'une fresque de Ghirlandaio ou de Massacio.

Dès 1854, Degas égratigne quelques portraits sur cuivre. De ceux-ci et d'autres, qu'il grava à différentes époques, nous parlerons tout à l'heure.

En 1857, à Rome, il fait le portrait du peintre aquarelliste *Tourny* (presque de profil perdu, les traits accentués et maigres), portrait qu'il laisse inachevé ; il brosse celui du peintre *Gustave Moreau*, aujourd'hui dans le musée de la rue de la Tour-d'Auvergne, puis le sien propre, à l'âge de vingt-deux ans, vêtu de noir, la tête de trois quarts, debout, les mains appuyées sur une table, la droite tenant un crayon. Ces trois portraits sont d'un genre minutieux, d'un sentiment d'observation intense, de respect de

PORTRAIT DE HENRI ROUART

Collection de M. C. Cherfils.

la tradition qui les apparente aux ouvrages des primitifs. La franchise de l'artiste est, dès ses commencements, absolue en face de la nature. On y sent déjà poindre l'analyste passionné du lendemain.

De retour en France, en 1861, au Mesnil-Hubert, en Normandie, Degas crayonne des portraits de ses amis *M. et Mme Valpinçon*, puis, de grandeur naturelle, celui de leur fillette, mariée plus tard à M. Fourchy. Ce dernier, tout particulièrement, d'un naturel exquis, ne saurait être assez admiré.

En 1863, Degas brosse le portrait de son ami, le *baron de Sermet* (devenu plus tard général) dans l'uniforme de lieutenant d'artillerie de la garde impériale, puis celui d'un employé de la banque de son père, *Ruelle*. Tous deux très personnels, très originaux, notamment le second.

L'année suivante, Degas peint le portrait en buste, coupé à la hauteur des épaules, de *M. Léon Bonnat*, qu'il avait rencontré à Rome et qu'il retrouva à Paris. Dans cette toile, l'artiste officiel apparaît en chapeau haut de forme gris barré d'un crêpe, des moustaches soyeuses ombragent sa lèvre supérieure, et une barbe légère, ses joues et son menton. En 1864, dans les mêmes proportions, Degas brosse le portrait du beau-frère de M. Léon Bonnat, le peintre espagnol *Melida*, les cheveux embroussaillés, la lèvre inférieure tuméfiée, le nez gonflé et les conjonctives brûlées, écrit le comte Robert de Montesquiou. Ces deux portraits, très vivants, très expressifs, à fonds clairs, témoignent d'une recherche toujours plus intense de la vérité et du caractère.

En 1865, Degas exécute, d'un faire serré, le *Portrait de Mme Hertel*, assise, en bonnet du matin, le coude droit appuyé sur une table supportant une potiche de faïence bleue, d'où émerge une superbe gerbe de chrysanthèmes. Les fleurs semblent la raison du tableau dont elles occupent la plus grande partie. Cette œuvre se trouve aujourd'hui au Louvre, dans la collection J. de Camondo. C'est sans doute une des premières toiles de l'artiste où se manifeste l'influence des estampes japonaises.

De la même année, un peu plus petit que nature, un *Portrait d'homme* coiffé d'un chapeau haut de forme, à la barbe châtain, une cravate noire au cou, ne laissant pas voir de linge, aux vêtements sombres ; puis, un crayon de *Jeune fille à mi-corps*, la tête de trois quarts, les cheveux enfermés dans un filet, les bras croisés — d'un dessin merveilleux — reproduit dans l'album publié par Manzi-Joyant en 1896.

En 1867, Degas expose au Salon deux grandes toiles : *Portraits de*

famille. L'une représente un de ses oncles italiens, M. Bellotti, avec ses deux fillettes âgées de treize à quinze ans environ. Cette toile, avec une étude préparatoire au pastel, revenue du Salon, a toujours, depuis, suivi Degas dans ses divers ateliers — retournée contre le mur — jusqu'à ce qu'à la vente de l'atelier de l'artiste elle fût acquise pour le musée du Louvre. L'autre figure ses deux sœurs. Cette dernière retint l'attention de Castagnary, qui écrivit à ce propos :

« *Les deux Sœurs*, de M. E. Degas, un débutant qui se révèle avec de remarquables aptitudes, dénotent chez leur auteur un sentiment juste de la nature et de la vie. »

La même année, il brosse le *Portrait d'une jeune femme* à mi-corps, assise dans un fauteuil recouvert d'une étoffe rayée, vêtue de noir, coiffée d'un bonnet de dentelle noire, au visage large, au front haut, aux yeux écartés et ronds, les mains jointes sur les genoux. L'œuvre est d'un faire très poussé et d'une impression intense. Les mains sont particulièrement admirables : les doigts fuselés aux ongles roses, d'une finesse et d'une délicatesse sans pareilles.

Au Salon de l'année suivante, Degas envoie une de ses productions les plus curieuses : le portrait en pied, exécuté l'année précédente, de *Mlle Fiocre, dans le rôle de Nomeda*, du ballet de *La Source*, en robe bleue, une sorte de tiare sur la tête, assise auprès d'une source où trempent ses pieds. Dans les fonds se distinguent divers personnages épisodiques. Observons en passant que c'est là sa première incursion dans le monde du théâtre et de la danse. Puis viennent deux *Portraits de Mme Camus*, la femme du docteur Camus qui, des premiers, s'engoua de la céramique d'extrême-Orient : l'un, exposé au Salon de 1869, la montre assise devant un piano ; l'autre, exposé au Salon suivant, la représente dans un fauteuil, de profil, un écran japonais dans les mains. Ce dernier portrait lui valut, dans l'*Electeur libre*, les éloges de Duret : « Dans la donnée du portrait conçu dans le sentiment de la vie moderne, nous avons une œuvre qui sort également des routes battues ; dans le *Portrait de Mme C...* exposé par Degas ; le portrait nous révèle un artiste qui se fera sa place dès qu'il voudra entrer résolument dans la voie qu'il ouvre si heureusement cette année. » Duret pouvait être tranquille, cette voie, Degas devait ne la quitter jamais, marchant toujours droit devant lui sans s'occuper de la façon de penser d'autrui.

Pour ce qui est du second *Portrait de Mme Camus*, déjà pris de la manie

JEUNE SAVOISIENNE

Photo Durand-Ruel.

PORTRAIT DE MANET

Photo Durand-Ruel.

de la retouche dont il fut possédé toute sa vie, l'artiste finit par le détruire à force de corrections.

C'est sans doute aux mêmes années qu'appartiennent un de ses chefs-d'œuvre, le *Portrait de Mlle Malot* et l'exquise *Tête de jeune fille* de trois quarts, les cheveux dans une résille, de la collection Viau. Et c'est probablement aux environs de ces mêmes années que Degas fit le beau *Portrait de Mlle Dobigny* (non Daubigny) un des modèles les plus connus de la fin du siècle dernier, en buste, la tête appuyée à un coussin posé sur le dossier d'une chaise longue, le visage de trois quarts, les cheveux dénoués retombant sur les épaules, le corps coupé à la hauteur des seins.

Nous ne saurions assigner une date fixe à la figure de *Femme malade*, de profil, un bandeau lui couvrant une partie du front, les cheveux à peine visibles, cachés sous un bonnet de lingerie noué par des rubans sous le menton, un foulard blanc au cou, vêtue d'un caraco clair, les bras croisés, laquelle semble dans une atmosphère d'hôpital (ce portrait fait partie de la collection Lerolle) ; pas davantage au *Buste de femme* à cheveux roux, le visage de trois quarts, regardant droit devant elle, une croix suspendue au cou par un ruban de velours noir, le bras gauche relevé sur le dossier de son siège, la main pendante ; pas davantage, à un autre *Buste de Femme* de trois quarts, coiffée d'un chapeau sombre comme ses vêtements, la tête en avant, dans un mouvement d'attention. Ces différents ouvrages sont, tous, de premier ordre.

Signalons encore un *Portrait d'homme* chauve, assez jeune, plutôt replet, de face, la lèvre supérieure ombragée d'une légère moustache, et aussi un profil, sans plus, du musicien *Altès*, chef d'orchestre de l'Opéra, professeur au Conservatoire, le visage long, le front dénudé, les cheveux ramenés sur la tempe, la barbe entière, brune et assez fournie. Ce dernier portrait est d'une accentuation exceptionnelle. Quelque habitué que l'on soit aux œuvres de Degas, il étonne et confond. Arrivons aux portraits d'un violoniste accordant son instrument et d'une jeune femme assise à ses côtés, un cahier de musique ouvert entre les mains.

Nous voici à l'époque du siège de Paris. Degas, engagé dans l'artillerie, peint ensemble ses trois camarades de batterie : *Jeantaud, Linet et Lainé*, assis autour d'une table, Linet au milieu, le chapeau sur la tête ; Jeantaud, les bras croisés et Lainé appuyé sur le dossier de son siège. Impossible d'être plus fin, plus délicat que le peintre dans cette toile familière.

C'est sans doute de son séjour à la Nouvelle-Orléans, en 1873, que

Degas rapporta le superbe *Portrait de jeune femme*, au teint mat, à la lourde chevelure brune, en robe de mousseline blanche, assise de côté, dans un fauteuil, sur le dossier duquel elle pose la main droite, si expressive, si parlante, comme les mains de tous ses portraits d'ailleurs. Devant elle, une table, supportant un vase d'où émergent des cactus. Le tableau faisait partie de la collection J. de Camondo; il est par conséquent aujourd'hui au Louvre. Des plus fouillés et des plus puissants, il est en même temps d'une exécution ferme et raffinée. C'est encore apparemment de son séjour en Amérique que Degas rapporta les *Enfants jouant sur le perron d'une maison de campagne*.

A son retour d'Amérique, Degas exécute le *Portrait du vicomte Napoléon Lepic*, chapeau haut, pardessus gris, le parapluie sous le bras, ses deux fillettes en paletots gris et en toquets sombres, un grand chien à leurs côtés, tous trois traversant la place de la Concorde, coupés à mi-jambe, tandis qu'un promeneur, lui, est coupé à mi-corps par le cadre ; à droite, au fond, on aperçoit divers personnages, un omnibus, un bout des Champs-Elysées et un coin du Garde-Meuble.

Quelque peu avant ou après, Degas peint, dans un salon, assis à côté d'un piano, son père écoutant avec la plus grande attention le guitariste Pagans ; c'est une toile superbe, d'une facture puissante et méticuleuse à la fois. Puis c'est, à l'Opéra, au milieu de l'orchestre, le basson Dihau, véritable chef-d'œuvre d'expression ; ensuite, le *Portrait* d'un autre *musicien*, sur une toile oblongue, à mi-corps, de profil, ample chevelure brune, gros favoris châtains, exposé en 1914, à la galerie Manzi, rue de La Ville-l'Évêque.

De 1874 date le *Portrait de Mme Jeantaud*, dont il a été question plus haut ; la jeune femme est représentée à mi-corps, prête à sortir, de profil, avec un petit chapeau à nœuds sur le sommet de la tête, un manteau sur les épaules, les mains cachées sous ce manteau, reflétée de trois quarts dans une armoire à glace ; la toile, comme toujours, est d'une recherche d'exécution rare, d'une expression intense et subtile.

En 1876, Degas brosse, sur une toile de dimensions réduites, une petite esquisse en pied, véritable portrait des plus suggestifs, d'un maître de ballet de l'Opéra, *M. Pluche* — le père Pluche, comme on l'appelait familièrement — appuyé sur un long et solide bâton, que l'on retrouve dans la *Classe de danse* dont il sera parlé plus loin.

Est-ce alors, ou plus tôt, que Degas peignit le portrait du peintre Émile Lévy? Nous n'en savons rien.

UNE MALADE

Collection de M. Henry Lerolle.

Viennent ensuite, exposés au Salon des Impressionnistes de 1879, un *Portrait*, puis un autre *Portrait*, celui du peintre Finot assis la canne à la main, son chapeau et son pardessus sur la petite table où il est accoudé, dans son atelier ; un *Portrait de femme* à l'Opéra, dans une baignoire ; une suite d'effigies sur une même toile : *Portraits à la Bourse* ; *Portrait après un bal costumé* ; les *Portraits de M. et Mme Hector de Callias.*

Signalons ensemble des *Portraits d'amis sur la scène*, où se trouvent Carré-Boulanger, Ludovic Halévy, etc.

Degas peint ensuite et expose aux Impressionnistes de l'année suivante (1880), les *Portraits* de *Diego Martelli* en bras de chemise, les bras croisés, assis sur un pliant en bois, (il existe un crayon daté de 1879) et de *Duranty*. L'effigie de Duranty est une œuvre maîtresse, d'une psychologie surprenante. C'est beau comme le *Portrait de Bertin* par Ingres, du musée du Louvre, un des plus parfaits spécimens d'effigies d'hommes du XIXe siècle. Mais laissons la parole à Huysmans :

« Il va sans dire que M. Degas a évité les fonds imbéciles chers aux peintres, les rideaux écarlates, vert olive, bleu aimable, ou les taches lie-de-vin, vert-brun et gris cendre, qui sont de monstrueux accrocs à la vérité; car enfin il faudrait pourtant peindre la personne qu'on portraiture chez elle, dans la rue, dans un cadre réel, n'importe où, excepté au milieu d'une couche plus ou moins polie et lisse de couleurs vides. Degas a prouvé une fois de plus, avec Duranty, que rien n'est indifférent dans un portrait : le geste, l'attitude, le vêtement, le décor, tout lui a servi à rendre le caractère du modèle qui est là, au milieu de ses estampes et de ses livres, assis devant sa table; et ses doigts effilés et nerveux, son œil acéré et railleur, sa mine fouilleuse et aiguë, son pincé de comique anglais, son petit rire sec dans le tuyau de sa pipe repassent devant moi à la vue de cette toile où le caractère de ce curieux analyste est si bien rendu. » Huysmans ajoute que, comme technique, comme exécution, la toile montre des plaques de rose presque vif sur le front ; du vert dans la barbe, du bleu au velours du collet de l'habit ; que les doigts sont faits avec du jaune bordé de violet d'évêque. Et après? qu'importe, puisque l'artiste en a tiré une œuvre de tout premier ordre, d'un effet et d'une harmonie superbes ; puisque enfin il a rendu la vie?

De ce portrait il existe une variante au pastel, plus petite, non moins étonnante, de Manzi et Joyant, que l'on a pu voir exposée en 1914, dans la salle de la rue de la Ville-l'Évêque.

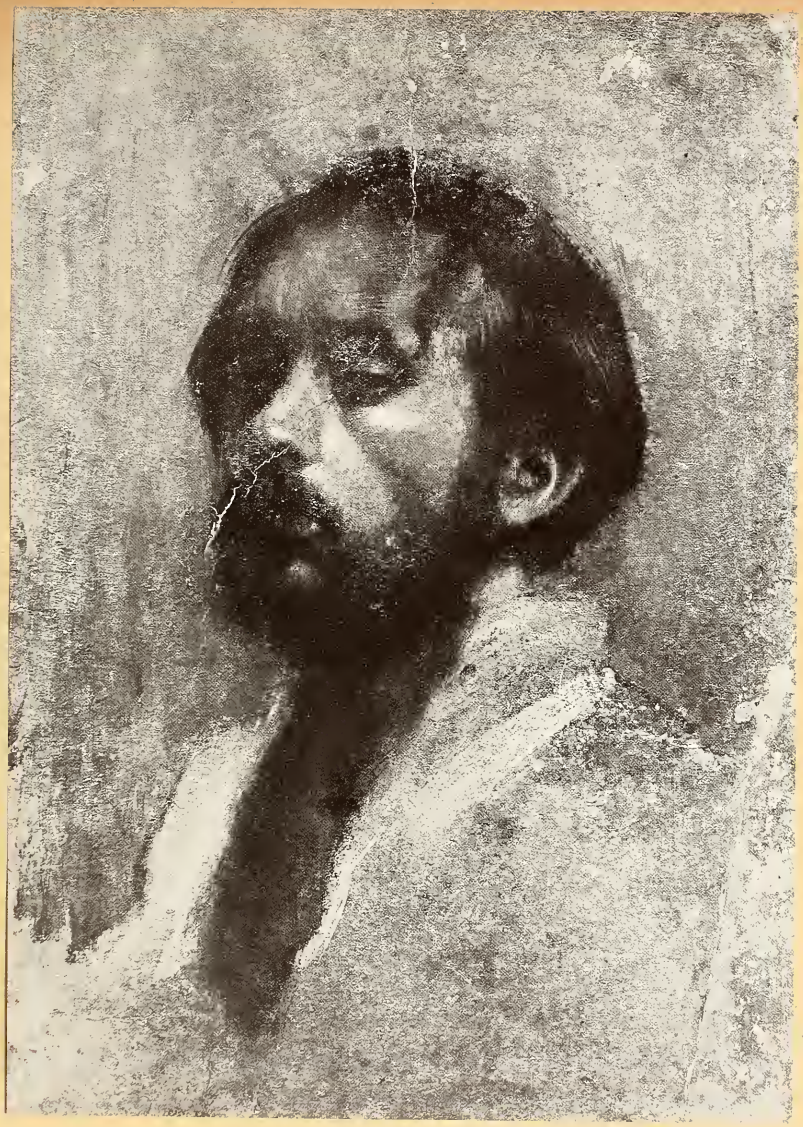
C'est aux environs de la même année, tout au moins de la même époque,

que Degas peignit, sur une toile oblongue, le superbe *Portrait* de son ami *H. Rouart*, dans son atelier, assis, la tête presque de profil, sa fille âgée d'une douzaine d'années sur les genoux ; derrière le groupe du père et de l'enfant, sur la muraille, tout proche, se distingue un paysage encadré qui semble être une toile de Corot. Pourrait encore dater de la même époque, cet autre *Portrait d'H. Rouart*, malheureusement inachevé, le représentant à mi-corps, chapeau haut, s'avançant le long d'une voie ferrée, une fabrique à l'arrière-plan ; H. Rouart était ingénieur. Remarquons, en passant, que c'est là un des rares portraits peints par Degas en plein air, peut-être le seul.

Puisque nous en sommes aux effigies d'*H. Rouart*, notons un petit portrait de profil, un feutre mou sur la tête, se détachant sur un fond vert inachevé. Enfin, d'une époque plus récente, un autre, à mi-jambes, assis dans un fauteuil, une petite toque sur la tête, les deux mains appuyées sur une canne. Quoique le pastel n'ait pas été fini, il est, pourrait-on dire, génial.

Faut-il placer au nombre des portraits — pourquoi non ? — bien que ce semble assez paradoxal au premier abord, la figure en pied d'une jeune femme vêtue de noir, devant les yeux une lorgnette qui lui cache presque entièrement le visage, mains fines et délicates, dessin spirituel, coloris chaud, allure pleine de vie ?

Degas reproduisit, à maintes et maintes reprises, sur la toile et sur le papier, voire en gravure, les traits de son ami Ed. Manet et même ceux de Mme Manet. Signalons d'abord le *portrait* peint en pied de *Manet*, étendu sur un canapé, une jambe repliée, Madame Manet, debout auprès de lui, sur le point de quitter la pièce. Des dessins portraiturant Manet, trois des plus beaux et de toute première qualité se trouvent chez M. Ernest Rouart. Le premier, rehaussé d'aquarelle, laissé inachevé, des teintes de couleur à l'eau traversant le visage, représente *Manet* debout, en pied ; le second, à la mine de plomb, le montre également en pied, assis sur une chaise de paille, son chapeau haut tombé à ses pieds ; le troisième, toujours à la mine de plomb, consiste en une tête du modèle, très étudiée et très poussée. D'une toile où Degas avait fait figurer *Manet* aux côtés de *Mme Manet*, il n'existe plus que le portrait de cette dernière. C'est probablement celui qui se trouve aujourd'hui au Luxembourg, par suite de la donation Caillebotte. Des plus suggestifs et des plus simples à la fois, il représente le modèle de profil, en robe noire, assise devant un piano, lisant



PORTRAIT D'HOMME

Atelier de l'artiste.

PORTRAIT DE FEMME AGÉE
(Eau-forte)

LA PROMENADE AU LOUVRE

Photo Duraud-Ruel.

JEUNE FEMME AUX CHEVEUX ROUX

Photo Durand-Ruel.

une partition, les bras recouverts de manches de tulle blanc, les mains légèrement posées sur les touches de l'instrument. Le fond consiste en un panneau terminé par une cheminée surmontée d'une glace. Nous parlerons plus loin des gravures.

Du frère d'Ed. Manet, lequel épousa Mlle Berthe Morisot, voici un superbe portrait à l'huile, encore un chef-d'œuvre. Le modèle est représenté en pied, en complet gris et couché sur le sable, au bord de la mer. N'oublions pas un buste, au pastel, de *Mme Gobillard-Morisot*, et deux exquises mines de plomb la figurant encore, assise ; l'une et l'autre font involontairement penser à Ingres.

Notons ensuite *Les Amateurs*, portrait de deux amis de l'artiste, *Paul Lafond et Alphonse Cherfils*, assis côte à côte, celui-ci un tableau dans les mains, l'autre regardant avec attention. Laissé presque à l'état d'esquisse, le panneau, dont le fond n'est même pas couvert partout, n'en est pas moins plein d'esprit, de finesse, et d'une exécution hors de pair.

Signalons un portrait du peintre *Z. Zakarian*, une tête sans plus, qui restera au nombre des meilleures effigies de Degas ; un *portrait de Marcellin Desboutins* assis, la pipe à la bouche, son feutre, qu'il ne quittait jamais, sur la tête, en train de graver, un ami derrière lui le regardant travailler (acquis par l'Etat pour le Luxembourg) ; un autre du père *Perrot, maître de ballet à l'Opéra*, assis, un gros bâton dans la main gauche. Gardons-nous d'omettre un *Buste de Savoisienne* coiffée d'un large bonnet tuyauté, les cheveux plats séparés par une raie médiane, à l'ample collerette, blanche comme le bonnet, descendant sur un corsage sombre ; un autre *Buste de femme* à la chevelure châtain, les mains ramenées vers la bouche, en un geste de souffrance ; le portrait plus qu'à mi-corps, à contre-jour, d'une *Femme assise*, légèrement penchée en avant, tenant dans les mains, sur les genoux, des cartes photographiques ; les *Portraits du peintre Levert*, en chapeau haut de forme gris, du *peintre de Valerne*, de *Mlle Tribiaullet*, au pastel, ayant fait partie de la collection Cheramy ; *Trois têtes de Mlle Salles*, de l'Opéra, encore au pastel, sur un même carton, côte à côte, tout à fait remarquables ; un dessin au crayon de *Mlle Sanlaville*, aussi de l'Opéra, en buste ; de *Miss Mary Cassatt*, debout, en pied, en toilette de ville, appuyée sur son ombrelle, que nous retrouverons dans une eau-forte, dont il existe une variante ; un *Buste de femme*, de profil, coiffée d'un chapeau de paille orné de fleurs, tenant un petit chien noir dans les bras ; deux *portraits de femmes* assises, l'une coiffée d'un chapeau noir à brides

également noires ; l'autre, à cheveux bruns vêtue d'une robe de mousseline blanche à pois ; une *Tête de jeune femme*, des sequins dans les cheveux ; un *Portrait de petite fille*, de face, le visage large et commun.

Citons aussi le portrait au pastel de Mme Dietz-Monin, assise, vue de trois quarts, en robe décolletée, un boa autour du cou, coiffée d'un chapeau à plumes, levant le bras gauche et portant un réticule au bras droit. Ce portrait a fait partie de la collection H. Rouart, le modèle n'ayant pas voulu en prendre livraison. L'œuvre est surprenante de vitalité, d'une extraordinaire vérité de mouvement, d'une rare signification psychologique. De cette œuvre, ainsi que de beaucoup d'autres, Degas aurait pu dire ce que La Tour disait de ses modèles : « Ils croient que je ne saisis que les traits de leur visage, mais je descends au fond d'eux-mêmes, à leur insu, et je les emporte tout entiers. » Ces portraits d'H. Rouart, devant une voie ferrée, de Duranty, sa bibliothèque derrière lui, assis à sa table de travail, des deux amateurs considérant un tableau, de Mme X... levant le bras, sont ce que l'on pourrait appeler des portraits en action, des portraits de combat. Ils constituent des documents d'histoire infiniment raffinés et subtils.

Ce sont encore des portraits, de vivants et terrifiants portraits, observés à la Cour d'assises que ces trois sinistres têtes de criminels, au type bestial, aux maxillaires proéminents, aux yeux fuyants et faux, ignobles facies d'assassins.

Les conditions de la vie moderne sont infiniment différentes de celles de la vie d'autrefois. Notre temps se passe dans une sorte d'activité fièvreuse ; l'industrie, en particulier, a perturbé les apparences décoratives et ornementales. Jadis, la vie était frivole, et les distractions sérieuses, témoin les tragédies qui ravissaient nos ancêtres. Aujourd'hui, la vie est sérieuse et les distractions sont frivoles.

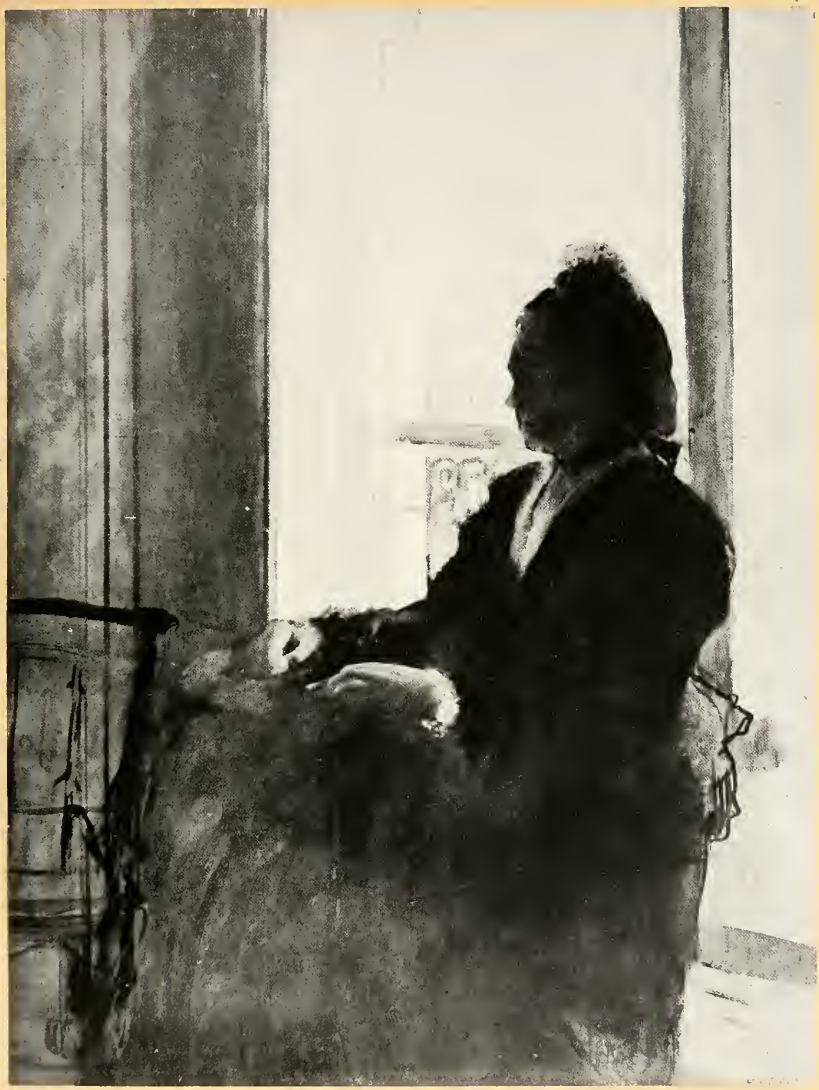
Nos attitudes, nos allures se sont fatalement adaptées à des milieux qu'ignoraient de tout point nos pères. Certains d'entre nous restent de longues heures dans les cafés et les brasseries pendant le jour, dans les théâtres et les cafés-concerts pendant une partie de la nuit. Degas est l'interprète averti de ces gens et de ces lieux. Il est un des premiers — si ce n'est le premier — qui ait rendu les lumières factices au milieu desquelles nous passons une partie de notre existence ; les effets des rampes de gaz, des lumières électriques sur les gens de la rue, assis à la terrasse d'un café, sur les arbres des boulevards ou des Champs-Elysées, sur les acteurs et les danseuses en scène, sur les chanteurs et chanteuses des beuglants, les gym-

LYDA
(Peinture à l'essence)

hoto Durand-Ruel.

nastes et les acrobates des cirques, éclairés nettement de bas en haut. Degas est l'interprète du Paris maquillé, canaille même, mais non pas polisson comme l'entendait le XVIIIe siècle. Ses danseuses de théâtre, ses chanteuses de café-concert n'ont rien d'affriolant, ses filles assises à des tables de brasserie n'ont rien de fabriqué, d'enjolivé, ce ne sont que des filles, rien que des filles. Quelque bestiales qu'elles paraissent, elles ne sont ni exagérées, ni chargées. Ce ne sont point des caricatures, mais des portraits synthétiques. Il les montre besogneuses, suspectes, inquiétantes, lamentables animaux humains exhalant l'odeur de l'atmosphère viciée où elles respirent et se meuvent. Nullement désirables, elles n'offrent rien de capiteux.

S'il scrute ses modèles jusqu'au tréfonds de leur moelle, s'il les stigmatise avec clairvoyance, s'il décrit minutieusement leurs tares, c'est son observation aiguë et intense qui l'y incite. Cette observation est si peu intentionnelle et individuelle qu'elle élève ses personnages jusqu'au type, jusqu'au symbole. Le mépris hautain, dur et cruel qui semble se dégager des créations de Degas n'est donc pas cherché de parti-pris, mais bien la conséquence fatale et inéluctable de sa vision, qui, par suite ne descend jamais à l'anecdote, au pittoresque du moment.



A LA FENÊTRE

Photo Durand-Ruel.

FEMME AU FAUTEUIL

Photo Durand-Ruel.

La Danse.

L'œuvre par excellence de Degas, celle qui l'a fait surtout connaître, qui a donné à son nom sa notoriété, est consacrée à la danse, à l'Opéra.

L'Opéra — l'Académie nationale de musique — est tout un monde ; elle représente à la fois un théâtre, une école, des ateliers, des salons, etc. Son personnel innombrable consiste en chanteurs, chanteuses, choristes, danseurs, danseuses, figurants, professeurs, musiciens, spectateurs, abonnés, mères d'actrices et de danseuses, machinistes, directeurs, etc. Dans ces milieux si divers, Degas a découvert le thème d'un art aigu, bien à lui. On ne saurait, en vérité, considérer telle aquarelle d'Eugène Lami, du Foyer de la danse de l'Opéra de la rue Le Peletier, comme autre chose qu'une agréable vignette.

Aussi la danse à l'Opéra, interprétée par Degas, sur la scène, dans les coulisses, aux répétitions, dans les salles d'exercices, est un sujet nouveau qui n'avait pas été traité avant lui. Derrière la fantasmagorie du plateau, il montre toutes les laideurs réelles, la précocité maladive de ces fillettes, aux physionomies vieillottes, trop fines, trop hardies ou trop rêveuses, sur des membres d'enfant. Ces danseuses, premiers sujets, étoiles, marcheuses, qu'il a pour ainsi dire inventées, tout au moins devinées, dont il s'est fait l'historiographe, ce sont, écrit très justement M. Camille Mauclair, des œuvres qui atteignent à la profonde beauté par les qualités picturales, et à l'extrême vérité par les qualités psychologiques.

Ces ballerines sont le plus souvent de petites marcheuses sans importance, qui figurent dans les groupes, les derniers rangs des ballets, les petits pieds sales, à la chair anémique, qui se distinguent d'ordinaire par leur amour immodéré de la charcuterie et des gâteaux. Qu'il la montre en costume de théâtre, en robe de gaze, en maillot et en tutu, ou en tenue de

ville plus ou moins simple ou au foyer, adulée par les ministres, les puissants de la finance, les descendants des vieilles familles en habit noir et cravate blanche, cette danseuse, Degas ne l'enjolive pas. Il la voit telle qu'elle est, fille du peuple, sortant d'ordinaire de quelque soupente de Montmartre ou de Ménilmontant, de la loge de sa respectable mère, Mme Cardinal.

Avec son audace, non moins puissante que séduisante, il la représente émergeant d'un monde inférieur, fière d'apparaître au soleil de la rampe, le visage simiesque et commun, l'expression populacière et futée, la gorge plate ou absente, les bras maigres, terminés par de grosses mains, les jambes fortes, l'aspect général minable et anémique, plutôt laid. Mais quelle vérité dans le rendu de ces petites personnes à la précocité plus qu'inquiétante, aussi bien sous la gaze que sous la confection des grands magasins à prix fixe, alors que le papillon est redevenu chrysalide.

Même alors, les ballerines gardent l'allure, la tenue, l'aspect de la danseuse, car, avec Degas, il ne s'agit pas d'une fillette quelconque ; avec lui, nous n'avons point affaire à un couturier. D'ordinaire, comme l'a écrit Ch. Ephrussi, il choisit des types de petites danseuses grêles, de formes incertaines, aux traits désagréables. Il leur donne des mouvements en harmonie, et sur ce sujet bizarre, il répand un fin coloris, une lumière délicate, qui caresse le plancher et le décor. Toutes ces danseuses, pourtant, ne sont pas des fillettes maigrichonnes ; certaines sont de belles filles de haute taille, aux formes pleines, aux têtes splendidement fraîches, qui exhibent des épaules, des gorges, des bras et des cuisses irréprochables. Celles-ci ne deviennent jamais coryphées ni premiers sujets.

Dans les interprétations de Degas, la valeur des tons est d'une justesse qui met chaque chose à son plan ; l'atmosphère artificielle du théâtre n'a jamais été plus savamment rendue ; jamais on n'a mieux fait frissonner les jupes vaporeuses et légères du corps de ballet. Le peintre reste distingué dans la laideur même des figures. L'observation de Degas les poursuit incessamment dans toutes leurs attitudes, dans le moindre de leurs mouvements. Pour chacune de ces ballerines, un observateur avisé n'a pas de peine à entrevoir l'avenir, pour celle-ci le luxe, le huit-ressorts — l'auto n'a pas encore fait son apparition — pour celle-là le retour, plus ou moins éloigné, à la loge de concierge maternelle, ou la gérance d'un *buen retiro* à dix centimes; car le crépuscule de ces déesses n'est pas toujours olympien.

SALLE DE DANSE
(Pastel)

Collection de M. P. Paulin.

Chez le peintre, quelles trouvailles dans l'arrangement des groupes, dans la variété des allures, aussi bien en action qu'au repos. Quelles curieuses recherches dans l'atmosphère qui les imprègne, dans les éclairages qui les enveloppent. Quelle science de coloration, d'harmonie! Que dire des sujets de ces tableaux qui se déroulent sur la scène, de la transparence des ombres, des valeurs des costumes de gaze, quelle finesse dans l'emmêlement des jambes musclées, des bras maigres, émergeant de blancs éblouissants! Quel modelé dans ces figures! Quelle science de la musculature! Impossible de mieux attacher un bras à une épaule, un poignet à un bras, de mieux saisir le mouvement d'une jambe, la cambrure d'un pied; de mieux exprimer les accidents d'ombre et de clarté déterminés à la surface des chairs par les lumières factices du gaz ou de l'électricité. Que dire de ces illuminations de la rampe et des herses frappant violemment les jambes, les bras, lapoitrine des danseuses sur le plateau, laissant de-ci, de-là, sur leurs épaules, leur dos, des plaques sombres, pour ne pas dire noires? Que dire de leurs visages blêmes malgré les fards et les rouges? Que dire des mouvements de ces ballerines s'avançant, se reculant avec des allongements du buste. la tête tantôt jetée en arrière, tantôt projetée en avant? Que dire des fonds de la scène, paysages de féerie où se chantent des duos d'amour, où se passent des duels rapides aux cliquetis d'épées, où des lumières éblouissantes font miroiter les jupes de gaze et les maillots, étinceler les clinquants des paillons et des verroteries? Que dire, sinon que tout cela est miraculeusement vrai et ressenti?

Degas a tout vu, tout rendu chez les danseuses, depuis leurs dislocations les plus imprévues, leurs plus fugaces mobilités ; rien ne lui a échappé de leurs maigres ossatures, de leurs muscles contractés, de leurs veines gonflées par l'effort de la danse. Les voici haletantes des exercices qu'elles viennent d'accomplir, des déhanchements auxquels elles achèvent de se livrer. Les voilà qui se saupoudrent de poudre de riz, se peignent les lèvres, étirent derrière un portant leurs bras dont, tout à l'heure, elles se serviront comme de balanciers.

L'artiste poursuit ses modèles en scène, dans les coulisses, au foyer, dans les salles d'exercices, dans leur loge, dans les corridors, dans les escaliers, dans tous les coins et recoins de l'Opéra, même chez le photographe, mais pas ailleurs. Il les ignore rentrées dans leurs familles, chez elles. La ballerine seule l'intéresse.

Dans ces compositions, il y a autre chose encore, comme l'a écrit

Gustave Geffroy; il y a le surgissement de la beauté animée, de la vie en mouvement. Le peintre a donné à la ballerine une souplesse nerveuse, une grâce délicieuse et forte ; sur les fonds riches et assourdis, où des étincelles courent dans la trame des couleurs, où des ombres légères et des lumières scintillantes s'entre-croisent ou se mêlent, la fille d'Opéra se dresse et sourit avec un charme solennel de divinité.

Le ballet, cette fleur du songe qui a traversé les siècles, car les Grecs représentaient de véritables ballets, reste un art supérieur, l'art initial et universel, a dit Gœthe. Le ballet est une sorte de pantomime héroïque, contenant encore moins de littérature que la pantomime elle-même, réglée et accompagnée par la musique, et se développant dans un cadre de féerie. Les danseuses aux gestes rythmés, aux évolutions gracieuses, aux visages souriants, aux jupes de gaze légère, aux corsages décolletés, évoluant au milieu des lumières fulgurantes, l'étoile, la première danseuse, se détachant du groupe de ses compagnes, surgissant seule devant les feux de la rampe, en une sorte d'apothéose, n'est-ce pas la réalisation d'un rêve délicieux? Cette arabesque de la danse, au dessin vivant et animé, n'est-elle pas d'un charme sans égal?

Le mouvement cadencé, quasi hiératique et religieux des jambes, des bras, du torse, la mimique de ces filles de Terpsichore, déesses et divinités d'un instant, dessinant de courtes fantaisies, d'exquises arabesques, surgissant d'un groupe, s'évanouissant dans un tourbillon, au milieu de lumières tantôt aveuglantes, tantôt atténuées, au rythme d'une musique entraînante, exactement appropriée aux situations, aux figures, aux groupes, aux pas : tout cet ensemble n'est-il pas fait pour nous ravir, nous arracher, ne fût-ce qu'un moment, aux tristesses et au prosaïsme de l'existence?

La danseuse, comme l'a écrit Albert Samain, dans son conte de *Xanthis*, tourne entrelaçant des pas compliqués, et tissant avec une grâce accomplie les plus merveilleuses broderies du rythme. Elle exprime les choses les plus diverses et les plus profondes. Quand elle se redresse, les bras arrondis au-dessus de la tête, elle dégage une beauté mystérieuse et grave, quasi sacrée.

Degas a tiré un admirable parti des gestes, des attitudes, des ondulations des mouvements, rapides ou lents, de la danse, qui sont comme le prolongement de la mesure, de la mélodie, du mouvement, de la phrase musicale. Il a senti le charme prenant de cette arabesque imagée, conséquence de l'arabesque musicale elle-même.

AVANT LE BALLET

Photo Vizzavona.

Collection de M. G. Viau.

DANSEUSE AUX BAS ROUGES

Collection de Mme Chausson.

Degas

DANSEUSES EN SCÈNE
(Monotype)

Photo Harry Ellis.

Lui, l'ironiste désabusé, a été conquis par la beauté, la grandeur de ce spectacle, et s'il a interprété la ballerine dans ses petitesses, les misères, les navrants côtés de sa carrière, il nous l'a aussi montrée dans les joies et les allégresses de ses beaux soirs triomphants, alors qu'elle tient tout un monde à ses pieds.

Le ballet de *Robert le Diable* est un des premiers — sinon le premier tableau de danseuses sur la scène — qu'ait peints Degas; de ce tableau, il existe une variante moins connue, que nous reproduisons.

Rien de saisissant et d'étrange, au premier abord, comme cette toile, où, dans le décor d'un cloître, évoluent sous une lumière aveuglante, de claires et vaporeuses figures de nonnes, qui viennent de sortir de leurs tombeaux, tandis qu'en avant s'étend une triple rangée de têtes chevelues, ou de crânes plus ou moins dénudés, de musiciens avec leurs instruments — surtout des flûtes — et d'abonnés ou de spectateurs rangés sur leurs fauteuils. Parmi ces silhouettes, de dos, de profil perdu, se reconnaissent l'amateur Helch et le vicomte Napoléon Lepic.

La même année 1872, Degas peignit un sujet presque analogue à celui du ballet de *Robert le Diable, Les musiciens de l'orchestre,* nous montrant sur la scène, dans un décor de forêt, des danseuses en jupes blanches, éclairées, cela va sans dire, de bas en haut, dont l'une, un sujet, s'avance jusqu'à la rampe, en partie cachée par trois têtes de musiciens penchés sur leur partition, jouant de la contrebasse et du basson, coupés, un peu au-dessus des épaules.

Degas, à maintes reprises, a interprété des sujets du même genre, à l'huile et au pastel; mais les deux que nous venons de décrire peuvent servir de prototypes.

Voici, datée de 1872 (année de production s'il en fut pour l'artiste), non plus la scène de l'Opéra vue des places des spectateurs, mais en plein jour, dans le foyer de l'ancien théâtre de la rue Le Peletier, immense salle ayant fait partie de l'hôtel de Choiseul, aux boiseries autrefois blanches et dorées, à l'énorme glace descendant du plafond au plancher, une *Répétition de Danse,* que conduit le maître de ballet Moraine, aidé d'un violoniste donnant la mesure et dirigeant les pas d'une étoile, tandis que d'autres danseuses la regardent, se reposent, s'exercent au fond, à la barre de bois, recouverte de vieux velours rouge, qui entoure la pièce, cette barre que l'on retrouvera dans tant d'ouvrages de l'artiste.

La toile, après avoir appartenu successivement à MM. Durand-Ruel,

Manzi, Vever, J. de Camondo, se trouve aujourd'hui au Louvre

Voici maintenant une *Répétition de ballet sur la scène.* Peinte en 1874, en grisaille, dans le demi-jour de la scène, dont elle laisse à peine discerner les portants, le pourtour de la rampe et un coin des loges de gauche, le tableau figure d'un côté — le côté cour — les danseuses en exercice, le directeur de l'Opéra derrière elles, assis à califourchon sur une chaise, le chapeau sur la tête ; de l'autre — le côté jardin — des danseuses debout, qui s'étirent, bâillent ou rattachent leurs souliers. Un double de ce tableau a été vu à l'exposition centennale de 1900. Il appartient à Mme Cobden-Sickert.

Notons-en aussi une variante au pastel, datée de 1874, mais très différente. L'on n'y voit plus le pourtour du plateau, mais encore le directeur à califourchon sur sa chaise; il a à côté de lui un autre personnage nonchalamment étendu sur une autre chaise ; le chef de ballet, affairé au milieu de ses élèves, les bras en avant, indiquant un mouvement, et, à gauche, l'extrémité du manche d'une contrebasse surgissant au tout premier plan.

De la même année que la *Répétition de ballet sur la scène*, date la *Classe de danse.* Dans le foyer de l'ancien théâtre de la rue Le Peletier, sous la direction du maître de ballet, le père Pluque, qui les regarde, les mains appuyées sur un énorme gourdin, ses élèves sont éparpillées autour de lui, les unes s'exerçant, les autres, au fond, à droite, assises sur des gradins, deux autres, à gauche, au premier plan, l'une debout, un éventail à la main, l'autre juchée sur un piano, le museau en avant. Cette dernière a été ajoutée postérieurement.

Comme les précédentes, cette toile se trouve au Louvre, grâce au legs de J. de Camondo. Elle avait appartenu à un amateur anglais et à Manzi. Il en existe une variante, datant probablement de 1875, dans la collection Payne, à New-York, ayant fait partie auparavant de la collection Faure. *La Répétition de ballet sur la scène*, en grisaille, et la *Classe de danse*, figurèrent à la première exposition des Impressionnistes, ouverte en avril 1874, boulevard des Capucines. Elles soulevèrent un haro presque général. Pour ainsi dire seul parmi les critiques, Ph. Burty osa prendre leur défense dans *la République Française* : « Personne, en réalité, écrit-il, n'a encore fait connaître comme lui — Degas — le portrait de la danseuse ».

Ne manquons pas de signaler une autre petite *Classe de danse*, un *Intérieur des coulisses* et un dessin au bistre, des plus remarquables, d'une *Répétition sur la scène.*

En 1876, Degas expose aux Impressionnistes *Trois danseuses* en jupes

LE BALLET

Photo Vizzavona.

Collection de M. G. Viau.

de tulle jaune, enlacées, dressées sur leurs pointes, tandis que d'autres danseuses se devinent au second plan ; une *Danseuse* penchée en avant, une troisième *Danseuse vue de dos*, et une quatrième *Danseuse rattachant son soulier*.

A la vente Henri Rouart — nous n'en avons pas fini avec les merveilles du maître qu'elle a vu disperser — se trouvait un *Exercice de danse* très proche de celui dont il vient d'être question ; trois ballerines à contre-jour, dans une pièce éclairée par une haute fenêtre laissant apercevoir les maisons d'en face ; la première danseuse fait des pointes, la seconde rattache son soulier, la troisième, de dos, arrange sa jupe.

A côté de ce tableau, plaçons la *Danseuse chez le photographe*, où, dans un atelier froid et nu, éclairé également par une fenêtre laissant voir les bâtisses d'en face, une longue danseuse se pose, dans le mouvement du pas auquel elle doit son succès. Cette toile a fait partie de la collection du comte Doria.

Degas envoie au Salon des Impressionnistes de 1877, un pastel, *Danseuse sur la scène*, tenant à la main un bouquet qui vient de lui être jeté, elle s'avance vers la rampe, les bras étendus, jaillissant des gazes et des mousselines, au milieu des ondes lumineuses, accompagnée par les harmonies de l'orchestre, tandis qu'à gauche, au fond, d'autres danseuses évoluent devant les flots du troisième acte de l'*Africaine*. Provenant du legs J. de Camondo, ce dernier est aujourd'hui au Louvre.

C'est à la même exposition de 1877, croyons-nous, que figurèrent les deux *Danseuses à la barre*, s'exerçant dans une salle nue, meublée seulement, à gauche, d'un arrosoir à terre ; l'une des deux danseuses, de profil, tend la jambe droite en arrière, sur la barre, l'autre, de dos, maintient sur cette barre également, sa jambe droite levée. C'est ce tableau qui, à la vente Henri Rouart, fut l'objet d'enchères inusitées par la peinture moderne, puisqu'il atteignit le prix de 435.000 francs, ce qui, avec le 10 0/0 de rigueur, arrive au chiffre de 478.500 francs.

Des *Danseuses à la barre*, il existe une répétition, avec quelques variantes, dans la galerie Havemeyer, de New-York. Un dessin de l'une d'elles a paru dans le premier numéro de l'*Impressionnisme*.

A l'exposition des Indépendants de 1880, ouverte rue des Pyramides, Degas montra un *Examen de danse* où figurent deux danseuses en jupe de gaze, une autre en tenue de ville, et la mère de l'une d'elles, incontestable concierge, en bonnet et en châle à ramages ; un *Exercice de danse* dans une

grande pièce où diverses danseuses s'exercent au son d'un violon, tandis que d'autres, assises, les regardent.

Enfin, une peinture à l'huile, *Jeune femme assise au balcon*; un pastel : une *Jeune femme penchée au bord d'une loge*, vers la scène.

« Voici, écrit J. de Goncourt dans son *Journal*, le *Foyer de la Danse* où sur le jour d'une fenêtre se silhouettent fantastiquement des jambes de danseuses descendant un petit escalier avec l'éclatante tache rouge d'un tartan, au milieu de tous ces nuages blancs ballonnants, avec le repoussoir canaille d'un maître de ballet ridicule. Et l'on a devant soi, surpris sur nature, le gracieux tortillage des mouvements et des gestes de ces petites filles-singes. »

Des *Répétitions* et *Examens de danse* où, comme l'a dit Ch. de Boigne dans les *Petits mémoires de l'Opéra*, chaque danseuse abdique toute coquetterie, tout rouge, tout blanc, tout empire, où le maître de ballet n'est pas un homme, rapprochons un autre tableau où figurent, dans une vaste salle aux fenêtres descendant jusqu'au plancher, les exercices de *Trois danseuses* éclairées à contre-jour, on pourrait dire de quatre danseuses, car l'on aperçoit, à droite, en l'air, la jambe d'une quatrième, tandis qu'à gauche, coupé par le cadre, à la hauteur du buste, un vieux violoniste, assis, voûté, blasé, désabusé, leur marque la mesure sur son instrument. Ce tableau a fait partie de la collection Henri Rouart.

Voici un autre *Exercice de danse*, dans cette même salle dont il vient d'être question, au plancher sillonné de huit et d'entrelacs, tracés par l'arrosage, où les ballerines évoluent presque à une extrémité de la vaste pièce. Le premier plan du tableau est vide ; au second plan, à gauche, assis sur une chaise de paille, un violoniste à longs cheveux bruns, dont on ne voit que le dos, accompagne les danseuses dont les jambes se lèvent et s'abaissent, les têtes s'inclinent ou se redressent en cadence. Autre *Exercice* où de nombreuses ballerines s'exercent, celles du fond de la pièce, près des fenêtres, à la barre ; d'autres, moins loin, rajustent leurs chaussures, assises sur des banquettes ; une autre, le pied appuyé sur une contrebasse, posée sur le plancher, renoue les cordons de son soulier.

Arrêtons-nous maintenant à ces quatre *Danseuses devant un portant de verdure* à gauche, en avant d'un fond de paysage, donnant le dernier coup d'œil à leur toilette.

Nouvelle *Danseuse* seule, probablement une débutante ; au second plan, la main gauche sur la barre, elle lève une jambe selon la mesure que marque

DANSEUSE RAJUSTANT SON BRODEQUIN

(Dessin rehaussé)

Atelier de l'artiste.

sur son violon un piteux musicien, au premier plan, en partie mangé par la bordure.

Puis, toujours dans cette même salle, *Trois danseuses* en arrière d'une de ces grandes fenêtres, par conséquent à contre-jour, occupées à divers exercices.

Dans ces différents tableaux, toiles ou pastels, il semble, si on ne le voit pas, qu'on entende le professeur (qu'il s'agisse de Pluque, de Mérante, de Mmes Théodore ou Mérante) dire à ses élèves : « Attention aux mouvements, aux positions, que jamais une cheville ne soit plus haute que l'autre ; veillez à votre démarche, à votre attitude, à la position de vos bras », etc., etc.

Que Degas l'eût voulu ou non, certaines de ces compositions, à côté d'autres plus âpres, donnent une impression de grâce, de douceur, de légèreté presque ailée.

A l'exposition des Impressionnistes de 1881, Degas montra un monsieur en frac, causant avec une *Danseuse derrière un portant* et une *Statuette de petite danseuse* dont nous parlerons plus loin.

A la vente Henri Rouart se trouvaient *Trois danseuses* à contre-jour.

N'oublions pas quatre *Danseuses au foyer*, trois, sur une banquette, occupées à de menus détails de leur toilette, la quatrième en arrière et debout, s'éventant. L'on sait de nombreuses études nues et habillées, crayonnées en vue de ce tableau. Il est vrai que, pour ses compositions, Degas dessinait d'innombrables préparations.

N'oublions pas non plus, la *Danseuse montant un escalier*, toile d'un caractère particulier, peinte vers 1884, aujourd'hui au Louvre par suite du legs J. de Camondo. Elle avait précédemment fait partie de la collection Venere. Cet escalier se retrouve dans diverses compositions du maître, où il joue un rôle plus ou moins important.

Puis ce sont des pastels ; d'abord, quatre, actuellement au Louvre, légués par J. de Camondo : une *Danseuse. un bouquet dans les mains, saluant*, sur la scène, dessinée sans doute vers 1877 et qui a probablement figuré à la troisième exposition des Impressionnistes, rue Le Peletier ; une *Danseuse vue de dos*, crayonnée — croirions-nous volontiers — l'année suivante ; une danseuse tenant encore un bouquet — *Fin d'arabesque* — datant vraisemblablement de 1880, reprise à l'huile ; enfin, trois études de *Têtes de danseuses*, au crayon de couleur sur papier bistre, exécutées vers 1886.

D'autres pastels, provenant en grande partie de la vente Henri Rouart ; des *Danseuses sur la scène*, dont une, au premier plan, met

un genou en terre, lève les bras au-dessus de la tête, en un mouvement gracieux (une variante à l'aquarelle a appartenu à Roger Marx) ; une autre *Danseuse, en robe verte*, à fleurs rouges et jaunes, à la tignasse rousse, sort de sa loge, penchée en avant et tient sa jupe à deux mains ; une autre, debout, de profil, le visage commun, la mâchoire en avant, un éventail ouvert à la main ; une autre, devant un poêle sur lequel chauffe une bouilloire, debout, lisant un journal. Faut-il poursuivre cette nomenclature?

Mentionnons *Deux danseuses à mi-corps*, près d'un portant, attendant le moment d'entrer en scène ; un *Premier sujet*, en robe verte semée de fleurs, remontant le théâtre, dont le fond représente le bord de la mer ; *Le pas battu*, par une ballerine en jupe de gaze, qui fait une pirouette, tandis qu'à sa droite, une autre danseuse la regarde. Ces trois pastels proviennent de la collection Alexis Rouart. *Devant un balcon*, loge de côté, vue de l'orchestre, avec sa décoration de stuc doré, son rebord de velours grenat, d'où émerge le buste, ou plutôt la tête d'une spectatrice en grande toilette de soirée, regardant sur la scène invisible. Voici encore *Trois danseuses en buste*, ou plutôt à mi-corps, la première, levant un bras en l'air, dans un mouvement d'assouplissement, les deux autres rattachant à l'épaule l'agrafe de leur corsage ; deux autres, auxquelles des mères ou sœurs aînées, en tartans et chapeaux miteux, renouent quelques cordons de leurs jupons ou de leur tutu ; d'autres encore, qui remontent leurs bas, assujettissent leurs jupes, revoient des détails de leur costume avant d'entrer en scène.

Voici encore *Trois danseuses roses* — toujours au pastel — de la collection Durand-Ruel ; l'*Attente*, aujourd'hui dans la galerie Havemeyer, à New-York, après avoir appartenu à M. Clapison, de Paris : assise sur une banquette d'antichambre, une femme en toilette sombre, trace avec la pointe de son ombrelle des dessins sur le plancher, tandis qu'à ses côtés, une danseuse en costume de théâtre, penchée en avant, rattache les cordons de son soulier.

Puis, le pastel de *La famille Mante*, figurant deux fillettes, l'une en robe de ville, l'autre en costume de danse, de qui la mère, derrière elle, achève de boutonner le corsage ; œuvre expressive et narquoise au possible, appartenant aujourd'hui à Mme Montgomery Sears, après avoir fait partie de la collection Viau. De cette exquise composition, il existe une répétition. Puis encore, le pastel d'une *Danseuse dans sa loge*, auprès d'une table de toilette, debout, tandis qu'une habilleuse, à genoux derrière elle, agrafe

DANSEUSES ROSES

DANSEUSES VERTES

Photo Durand-Ruel.

son corsage, et que, dans l'ombre, à gauche, se devine un monsieur en habit, à barbe noire. Cette dernière œuvre a fait partie des collections Clermont et Viau.

Notons ensuite deux *Danseuses sur la scène*, se baissant, dans une figure de ballet, le bras droit en avant, enveloppées dans l'envolement de leurs jupes, éclairées par les feux de la rampe, tandis qu'au second plan s'estompent d'autres danseuses, dont les têtes sont coupées par le cadre ; deux autres *Danseuses assises sur une banquette*, occupées, l'une à arranger son soulier, l'autre à remonter son maillot; d'autres danseuses, assises, debout, au moment d'entrer en scène, rectifient quelque détail de leur toilette, remontent leurs bas, rattachent leurs escarpins, renouent un ruban, tapotent leurs jupes ; une partie du *Corps de ballet*, pris en enfilade, vu d'une avant-scène, appartenant ou ayant appartenu également à M. Viau. Viennent d'autres *Danseuses au foyer*; une *Danseuse s'exerçant à la barre*, tandis qu'un musicien, au premier plan, racle lamentablement du violon ; une autre *Danseuse quittant la scène* et rentrant dans les coulisses, où, derrière un portant, un monsieur, en habit et cravate blanche, l'attend et la surveille. D'autres, appuyées contre un montant, éclairées par les herses, attendant le moment de se montrer, prêtes à surgir sur le plateau ; d'autres danseuses encore, dans toutes les attitudes, toutes les positions.

Signalons, au musée du Luxembourg, l'*Etoile*, sujet que Degas a souvent interprété (à quelques variantes près); dans l'éclat de son succès elle exécute sa dernière figure en descendant sur le bord du plateau, contre l'orchestre, éclairée par les lumières de la rampe et des herses, tandis que, dans les fonds, aux trois quarts cachés par des portants, on aperçoit vaguement d'autres danseuses et un personnage en habit noir ; une *Danseuse assise sur une banquette*, qui se baisse pour rattacher son soulier, les bras tendus, la tête à la nuque infléchie, les omoplates saillantes, les jambes écartées. Le dos maigre se modèle en pleine lumière. La jupe de gaze blanche, que ravive un nœud de couleur, s'étale sur la banquette ; les figurants, ou plutôt les choristes, vus en enfilade, dans cette perspective de bas en haut chère à Degas, sont coupés à mi-corps, au premier plan ; en pied, au dernier — sans doute, dans l'opéra des *Huguenots* —, ils chantent la fameuse phrase : « Nous le jurons » ; certains, les bras en avant, brandissent une épée ; d'autres, la main sur le cœur, presque tous la bouche grande ouverte, grimacent.

Deux *Danseuses en scène* ; la première, une jambe en l'air, l'autre sur

ses pointes, un bras projeté en avant ; la seconde, à demi coupée par la bordure ; *Avant d'entrer en scène*, fouillis étrange, mais d'une observation des plus justes, de danseuses, dans les attitudes les plus imprévues.

Dans une salle d'exercices, deux *Danseuses*, l'une de profil, presque de dos, assise sur une longue banquette (qui traverse la composition de part en part), penchée en avant, rajustant son bas et rattachant son soulier ; l'autre, sur un autre siège plus bas, au fond, à droite, un châle sur les épaules, à demi endormie, le visage appuyé sur la main gauche, le coude au genou.

Puis, trois danseuses, *Les danseuses grecques*, dressées sur les pointes, qui se suivent, répétant le même geste, les bras en guirlande, dressés sur la tête, les cheveux dénoués tombant sur les épaules, en avant d'un décor de troncs d'arbres espacés.

Le Baisser de rideau. C'est la fin du ballet, l'orchestre achève les dernières mesures ; le public quitte les loges, les stalles, le parterre ; la dernière arabesque sur la scène est prête à se disloquer. Deux coryphées, sur le bord du plateau, vont disparaître derrière le rideau qui descend, les herses s'éteignent ou vont s'éteindre ; les lumières de la rampe les éclairent de bas en haut, illuminant leurs jambes, les gazes de leurs jupes, le bas de leur corsage ; en avant, aux places des musiciens, on ne distingue que vaguement les manches des contrebasses. Le mouvement des jambes des danseuses semble presque désordonné et fait involontairement songer — qu'on nous pardonne ce rapprochement presque irrévérencieux — à celui des cracks s'impatientant sur le turf, au moment de s'élancer vers la pelouse.

Derechef, *Danseuses s'exerçant* aux pliés, aux dégagés, aux ronds-de-jambes, aux battements, aux ports de bras, sous la direction de leurs professeurs ou sans eux, exécutant des mouvements d'assouplissement, se baissant, se redressant, puis, l'exercice fini, étalant sur leurs maigres épaules, sur leur poitrine en sueur, des fichus de laine, des châles de toutes couleurs.

Bien d'autres pastels de danse, achevés ou non, tous très curieux, d'une maîtrise absolue, seraient encore au moins à signaler, car, de la danse, Degas a tout vu, tout interprété. Il n'est pas un mouvement qu'il ait oublié, une attitude qu'il ait négligée. Les équilibres les plus osés, les plus instables, ont trouvé en lui leur interprète fidèle et averti.

Dans nombre de ces pastels, on trouve la genèse des compositions dont nous avons parlé. Ce sont — nous sommes bien obligés d'y revenir — des danseuses dans leurs loges, au foyer, dans les coulisses, se recoiffant, rattachant un nœud à leur corsage, inspectant la semelle de leurs escarpins,

L'ARLEQUIN

Photo Durand-Ruel.

tirant leurs bas, répétant un pas, s'assouplissant à la barre, s'étirant, bâillant, faisant bouffer leurs jupes ou les aplatissant, jouant de l'éventail, assises sur une banquette, causant entre elles, sujets se rapprochant tous, plus ou moins, de ceux déjà inscrits. Voici des danseuses qui attendent dans la coulisse, derrière un portant, prêtes à entrer en scène ; en voilà qui évoluent sur le plateau, dansant seules ou en groupe, saluant le public. Notons encore des figures de ballerines séparées, prises et reprises plusieurs fois, comme en témoignent les répétitions du même mouvement, de la même attitude, à quelques légères variantes près.

A côté de ces dessins, il convient de faire place à des *nus*, figures isolées ou groupées, exécutées en vue de compositions que nous connaissons et prouvant avec quelle attention, quel soin, quelle réflexion Degas procédait, loin de rien laisser au hasard ou à l'improvisation.

Puis, des vues de la salle : derrière l'orchestre se dressent des contrebasses et des pupitres, c'est l'entr'acte ; les abonnés, debout ou assis, les lorgnettes sur les yeux, les braquant de tous côtés, fouillant les loges aux draperies rouge et or d'où émergent des bustes de femmes aux épaules nues près d'élégants cavaliers en habit noir ; derrière ces habitués, au-dessus de l'obscur parterre, la longue courbe de l'amphithéâtre où, comme sur un damier, les robes claires des femmes ravivent les vêtements sombres des hommes.

Arrêtons-nous à quelques dessins et pastels, plus ou moins achevés, consacrés à la *Comedia dell'Arte*, à la pantomime proprement dite : voici *Arlequin*, sa batte dans une main, arrêtant de l'autre *Colombine* qui essaie de lui échapper ; *Arlequin*, en avant d'autres personnages indécis se perdant dans les fonds ; une *Entrée de masques*, etc., etc...

Les ballets russes, représentés au théâtre du Châtelet, et plus tard à l'Opéra, en 1909, à la fois sauvages et raffinés, rompant violemment avec nos traditions, complètement en opposition avec notre art chorégraphique, voire avec le décor de nos scènes, ne pouvaient que frapper Degas, et il en suivit les diverses représentations avec le plus vif intérêt. Il fut profondément captivé par leur côté jeune, faunesque, par leur naturalisme, outrancier et primitif, par la trépidation, la furie de ces danses, et aussi par leur douceur et leur tendresse.

Au Châtelet, il eut vite fait d'apprécier le charme étrange et si particulier des ballets des *Sylphides*, du *Prince Igor*, du *Spectre de la Rose*, de *Cléopâtre*, aux costumes, aux couleurs violentes et contrastées, dessinés

par Bakst, dansés par Nijinski, Mlles Anna Povlovna, Kursanvina, etc.

Ce qu'il retint surtout de ces danses slaves, filles du steppe, c'est leur sauvagerie, leur rudesse, leur frénésie, leur sensualité naïve, leur poésie primitive, c'est le bondissement, le renversement, l'enlacement furieux des danseurs et danseuses aux mollets énormes, comme l'a écrit le comte Robert de Montesquiou ; c'est l'impression de plaisir quasi-bestial qui se dégage de cet enchevêtrement de couples enragés, lesquels semblent évoluer sans peine, sans fatigue, malgré la violence de leur pantomime. De ces danses, dont les protagonistes semblent aisément exécuter leurs tours de force, et qui nous laissent haletants d'admiration, Degas n'a cependant laissé que quelques pastels et dessins inachevés, plus ou moins poussés, certains d'entre eux ne sont même que de simples indications ; mais tous disent l'emportement, le tumulte, la frénésie des épisodes qu'ils évoquent.

Voici un premier groupe de danseuses aux cheveux dénoués, en chemisettes claires à manches bouffantes, à courtes jupes recouvertes de passementeries, des bottes rouges aux pieds, trépidant en une sorte de farandole effrénée ; voilà un second groupe de danseuses, au type kalmouk ou tartar, bondissant avec un entrain forcené ; un troisième, traité assez sommairement, où deux danseuses sautent avec une égale violence, puis un quatrième, un cinquième, montrant des ballerines en des attitudes non moins passionnées, des enchevêtrements également furieux.

Entre 1875 et 1885, soit pendant une période embrassant une dizaine d'années au plus, Degas peignit un certain nombre de feuilles d'éventails. Il les exécuta à l'aquarelle, au pastel, au dessin rehaussé de couleurs, parfois à l'aide de ces divers moyens amalgamés, sur soie, sur parchemin, le plus ordinairement sur léger carton.

En peignant ces éventails, qui sont, bien entendu, comme tout ce qui est sorti de ses mains, de la plus haute valeur, Degas ne faisait que suivre la voie tracée par d'illustres devanciers. Watteau, Boucher, Rosalba Carriera en exécutèrent à l'aquarelle, à la gouache au XVIIIe siècle ; leur exemple fut suivi au XIXe, par Horace Vernet, Léon Coignet, Robert-Fleury, Eugène Lami, Diaz, Gavarni, Camille Roqueplan (qui peignit à l'aquarelle l'éventail de mariage de la duchesse d'Orléans), par Ingres même, qui représenta sur une feuille d'éventail, dans une sorte de style étrusque, la fable de *Diane et Endymion*.

Les éventails des peintres que nous venons d'énumérer s'expliquent, ont une raison d'être, puisqu'ils furent montés, ceux de Degas, destinés

ÉVENTAIL

Collection de M. P. Paulin.

DANSEUSE A LA BARRE

(Pastel)

Ancienne collection de M. Jacques Doucet.

degas

DANSEUSES AU REPOS

Photo Durand-Ruel.

à rester rigides, encadrés, ne s'expliquent guère, mais qu'importe ?

A l'exposition des *Intransigeants*, qui eut lieu 28 avenue de l'Opéra, Degas envoya cinq éventails reproduisant des sujets de danse. Ce fut le moment de sa plus grande ferveur pour cette forme d'art.

Parmi les principaux éventails de Degas, signalons en quelques-uns. Un premier provenant de la vente Alexis Rouart, sur soie, représente *Le commencement d'un ballet à l'Opéra* : au centre, le ballet descend sur la scène, à droite, au premier plan, l'étoile va faire son entrée ; au fond, du même côté, on aperçoit des jambes de danseuses, la partie gauche du plateau est sombre et vide.

Un second, à l'aquarelle rehaussée de pastel, a figuré à la vente Roger Marx, il montre au premier plan, à droite, derrière un portant sombre, *Trois danseuses* attendant le moment d'entrer en scène; plus loin, sur le plateau, d'autres danseuses suivent les indications du professeur qui les dirige. Un troisième nous fait assister à une scène de pantomime entre *Arlequin et Colombine*, un quatrième, au *Ballet de Sigurd*.

Notons-en un tout à fait à part, dessiné au pastel, sur fond clair, souvenir du voyage de Degas en Espagne en 1880, représentant une *Danse d'Andalous et d'Andalouses*, en des costumes assez voisins de ceux du *Barbier de Séville*.

« Les Muses, se plaisait à dire Degas, ont chacune leur fonction. Clio, préside à l'histoire ; Euterpe, à la musique ; Thalie, à la comédie ; Melpomène, à la tragédie ; Erato, à la poésie légère ; Polymnie, à l'ode ; Uranie, aux sciences ; Calliope, à la poésie épique ; Terpsichore, à la danse seule. Mais, dès que les muses ont accompli leur tâche, toutes se mettent à danser ensemble. »

Degas voulait-il, par cette observation, prouver la supériorité de la danse sur les autres arts et expliquer ainsi sa préférence ?

ARLEQUIN ET COLOMBINE

'hoto Durand-Ruel.

LES POINTES A LA BARRE
(Dessin)

Atelier de l'artiste.

L'ATTENTE

Photo Durand-Ruel.

DANSEUSE ASSISE

(Dessin)

Atelier de l'artiste.

DANSEUSE DANS SA LOGE

Photo Vizzavona.

Collection de M. G. Viau.

DANSEUSE ROSE

Collection de M. H. Laurent.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05039 267 7